

GUIMARÃES ROSA: A REVALORIZAÇÃO DA LINGUAGEM E A UNIVERSALIZAÇÃO DO REGIONAL EM GRANDE SERTÃO: VEREDAS

Leiri Dayana Barbosa Silva Lisboa¹

Resumo: Este trabalho propõe-se a fazer um estudo da linguagem em Grande Sertão: Veredas de João Guimarães Rosa, um dos principais ícones da Literatura Brasileira, destaque do regionalismo da geração de 45. O estudo revela um autor que recria a linguagem regional, cria palavras novas, recupera o significado de outras, faz empréstimos de termos de línguas estrangeiras, invocando seus conhecimentos de poliglota, para tirar da palavra o máximo efeito em razão da dinâmica do discurso, ou bem de uma co-realidade de estruturas que se projeta de seu laboratório produtivo e a forma como estabelece relações sintáticas surpreendentes, revalorizando e universalizando a linguagem dentro do sertão. A concretização deste trabalho é teórica, por meio de pesquisa bibliográfica, e pela análise crítica. São apresentadas teses de estudiosos e teóricos como Eduardo Coutinho, Augusto Campos, Cavalcanti Proença, Nilce Sant'Anna, bem como referências do autor sob a ótica de Güntter Lorenz e Meyer-Clason.

Palavras-chave: Literatura Brasileira. Guimarães Rosa. Linguagem. Grande Sertão: Veredas.

Abstract: This paper proposes to make a study of language in Grande Sertão: Veredas by Joao Guimaraes Rosa, one of the main icons of Brazilian Literature which highlight the regionalism of the generation of 45, reveals an author who recreates the regional language, creates new words, recovers the meaning of others, makes borrowings from foreign languages, making use of his knowledge as a polyglot in order to extract the maximum effect from the words on account of the dynamic speech. He also makes use of a co-reality of structures that comes from his productive laboratory and the way he establishes amazing syntactic relations revaluing and universalizing the language in the countryside. The realization of this work is theoretical, through literature, and critical analysis. Theses are presented by scholars and theorists as Eduardo Coutinho, Augusto Campos, Cavalcanti Proença, Nilce Sant'Anna, and references of the author from the perspective of Güntter Lorenz and Meyer-Clason.

Keywords: Brazilian Literature. Guimaraes Rosa. Language. Grande Sertao: Veredas.

É cediço que o romance *Grande Sertão: Veredas* se baseia em estórias e nos casos transmitidos oralmente ao escritor pela população da parte central de Minas Gerais, desde a sua infância, na fazenda dos pais, até o tempo em que ele praticava Medicina em Itaguara e Barbacena, e ainda como “vaqueiro” em algumas viagens de que participou, destacando a de 1952. Rosa colocou-se em contato com o falar sertanejo,

¹ Graduada em Letras Português Inglês, com especialização em Estudos Literários e Linguísticos Aplicados ao Ensino da Língua Portuguesa pela Faculdade José Augusto Vieira (FJAV). E-mail: leiridayana@hotmail.com

coletou o material para os contos orais em seus caderninhos, transformando-os em peças literárias. Recebeu do povo a inspiração das histórias e, por conseguinte, aperfeiçoou a arte narrativa de contar². A narrativa artesanal da qual fez uso foi indispensável para o desenvolvimento do seu contato com o falar sertanejo, que, na verdade, foi a base da linguagem que incorporou à sua obra. E, como um artesão, pegou a matéria-prima — a língua —, lapidou-a por meio de elementos característicos da arte de contar histórias, contaminado por ideias emergentes e imagens, refletidas na linguagem, no estilo e maneira e no modo narrativo, culminado com a sua criação.

A linguagem apresentada em *Grande Sertão: Veredas* é uma linguagem trabalhada que não obedece ao sistema linguístico dos bem-falantes nem reproduz o falar do sertanejo. É uma linguagem articulada, cheia de significações. No elaborar da sua gênese linguística, são flagrantes os processos da língua (parassíntese, aglutinação, etc.) imersos na musicalidade da fala sertaneja. Nela, a criação da expressão verbal aproxima-se, demasiadamente, da metáfora poética, na qual a palavra assume uma mistura de significações, não só no plano semântico (do significado), mas também no fonético (sons). Estabelece relações íntimas entre o significado e o significante das palavras e abole as diferenças entre a narrativa e a lírica, empregando uma linguagem poética, aliteraões, onomatopeias, rimas internas, ousadias na forma das palavras, elipses, cortes, deslocamentos sintáticos, vocabulário inusitado baseado em arcaísmos ou neologismos, fazendo associações raras, metáforas, anáforas e metonímias.

O rompimento da forma de narrar com que todos estavam acostumados já pode ser visível logo no início da obra, pois não é dividida em capítulos, é um fluxo contínuo, sem pausa. A obra é construída como uma longa narração oral, tendo como narrador-personagem Riobaldo, um velho fazendeiro do estado de Minas Gerais, homem letrado, segundo os padrões daquela época, e de armas que narra sua vida de jagunço a um ouvinte não identificado, em um monólogo ininterrupto, onde a fala do outro interlocutor é apenas sugerida.

² Em entrevista ao crítico literário Lorenz, em Gênova, janeiro de 1965 (*apud* COUTINHO, 1991, p.69), relata que os homens do sertão são fabulistas por natureza e que está no sangue contar histórias. Desde pequenos estão constantemente escutando as narrativas multicoloridas dos velhos, os contos e as lendas. Argumenta que o sertanejo vive em um mundo que às vezes pode se assemelhar a uma lenda cruel. E enfatiza que sempre trouxe os ouvidos atentos, escutava tudo o que podia e começou a transformar em lenda o ambiente que o rodeava, porque este, para ele, em sua essência, era e continua sendo uma lenda.

Pode-se considerar um diálogo-monólogo, visto que na obra não aparece a fala deste interlocutor, embora intervenha no diálogo de forma contraditória, como fica claro em algumas passagens, entre elas, o momento em que Riobaldo menciona “o diabo na rua, no meio do redemunho...” (ROSA, 2001, p. 27). É possível afirmar que há um interlocutor, conquanto não apareça a sua fala na escrita. Outra passagem muito interessante sucede quando Riobaldo agradece a companhia e a presença de seu interlocutor e conceitua para ele o que é o sertão e este subentende e anuncia que está de partida: “Eh, que se vai? Jàjá? [sic] É que não. Hoje, não. Amanhã, não. Não consinto.” (ROSA, 2001, p. 41).

Toda a narração é intercalada por momentos de reflexivos sobre as coisas e os acontecimentos do sertão. O assunto parece sempre girar em torno da existência, ou não, do diabo, já que, na juventude, o protagonista acredita ter vendido sua alma, com o propósito de vencer seu grande inimigo, o jagunço Hermógenes. Os episódios vão sendo contados um atrás do outro. São narradas as lutas, os medos e seus amores. E essa miscelânea confunde o narrador, pois não separa o falso do verdadeiro, o vivido do imaginado. As sequências da narrativa são desordenadas e confundem o tempo dos fatos. O ex-jagunço narra ocasionalmente com livre associação, sem obediência à cronologia da história de sua vida.

Como dito, o artífice Rosa não se apartou das anotações que fez pelos sertões, ao recuperar em sua obra os ditos, expressões, superstições populares e, máxime, a maneira de falar do povo brasileiro, o que lhe rendeu um enorme inventário para recriar a sua linguagem literária.

Frise-se, por conveniente, que quem se aventura a analisar a linguagem rosiana perceberá o quanto tudo fica mais fácil se o texto for lido em voz alta e notará a musicalidade da narrativa, à época, avessa às tradições literárias existentes.

Elementos como metro e ritmo não são exclusivos da poesia, como muitos pensam, podendo contribuir para a formação de um texto, inclusive prosaico, sem estar adstritos ao gênero lírico. E Rosa fez isso majestosamente.

A distinção entre Prosa e Poesia não é e nem nunca poderá ser uma distinção formal... é uma distinção psicológica. A poesia é a expressão de uma forma de atividade mental, a prosa é a expressão de outra. A poesia é a expressão criativa: a prosa é expressão construtiva... A poesia parece originar-se no processo da condensação; a prosa no processo de dispersão. (READ, 1956 apud COUTINHO, 1991, p. 219).

Em vista da presente afirmativa, é desarrazoado precipitadamente concluir que a prosa e a poesia venham se opor uma a outra, sejam díspares. Nesse raciocínio, Guimarães Rosa consegue, de maneira formidável, dar um caráter poético às suas narrativas. O próprio relata isso em correspondência ao seu tradutor alemão Meyer-Clason, ao dizer que *Grande Sertão: Veredas* pode ser visto como um grande poema. (ROSA, 2003, p.115)

(E o GRANDE SERTÃO: VEREDAS, como muito bem o viu o maior crítico literário brasileiro, Antônio Candido, obedece, em sua estrutura, a um rigor de desenvolvimento musical...) Não viram, principalmente, que o livro é tanto um romance, quanto um poema grande, também. É poesia (ou pretende ser, pelo menos). Há outra coisa, porém. No original, a menção de entardecer e anoitecer é dada, de propósito, em duas anotações. O parágrafo termina assim: “O sol entrando”. Isto é: o sol se pôs. E o parágrafo seguinte já começa: “Daí, sendo a noite, aos pardos gatos”. Com essa brusquidão, proposital, só com o intervalo de parágrafo-a-parágrafo, retrata-se a rapidez do anoitecer tropical, violento, fulminante, sem crepúsculo. (ROSA, 2003, p. 115).

As onomatopeias, a aliteração, a rima e o ritmo foram recursos utilizados para transmitir o mundo do sertão.

E outra, de fuzil, em ricochete decerto, esquentou minha cõxa, sem me ferir, o senhor veja: bala faz o que quer – se enfiou imprensada, entre em mim e a aba da jereba! Tempos loucos... Burumbum!: o cavalo se ajoelhou em queda, morto quiçá, e eu já caindo para diante... (ROSA, 2001, p. 36, grifo nosso).

Nesse trecho, Riobaldo (protagonista) conta ao seu interlocutor uma de suas aventuras como jagunço no ribeirão Traçadal. Vê-se no trecho ora em destaque a presença da onomatopeia “Burumbum”, que, segundo Castro (1970, p. 48), “é um termo onomatopaico que exprime o ruído da queda de um corpo”, no caso desta passagem o corpo do cavalo. Entre outras, convém citar:

[...] O ianso do vento revinha com o cheiro de alguma chuva perto. E o chiim dos grilos ajuntava o campo, aos quadrados [...]

[...] Diadorim, duro sério, tão bonito, no relume das brasas. Quase que a gente não abria a boca; mas era um delém que me tirava para ele – o irremediável extenso da vida. Por mim, não sei que tortura de vexame, com ele calado eu a ele estava obedecendo quieto. (ROSA, 2001, p. 45).

Na transcrição acima, são visualizadas outras onomatopeias. Segundo Martins (2001, p.267), “ianso é uma onomatopeia do rumor do vento”. Castro (1970, p. 90) relata que este “barulho do vento faz alusão a Iansã (deusa do vento)”, divindade

africana assimilada pelo sincretismo religioso do Brasil, notadamente na Bahia, por influência dos escravos negros, sincretizada com Santa Bárbara. Em seguida, “chiim”, termo não dicionarizado, mas, segundo Martins (2001, p. 115), “é um vocábulo também onomatopaico com função poética”. Depois aparece “delém”, que de acordo com Castro (1970, p. 61) “representa o barulho do sino, empregado por Guimarães Rosa como sinônimo de chamado”.

Geralmente a onomatopeia é empregada com outro recurso poético, a aliteração. Como no trecho o “ianso do vento revinha como o cheiro de alguma chuva perto; e o chiim dos grilos ajuntavam o campo, aos quadrados”, sugere-se uma repetição dos fonemas /j/ que representa o som do “ch” e o /ɲ/, o som do “nh”.

Conforme ensina Augusto de Campos (1991), a obra *Grande Sertão: Veredas* sutilmente traz uma incidência maior de fonemas em /d/ e, via de regra, os dê circunjascentes surgem aos pares, reduplicados, em paralelismo com o tema timbre Diadorim.

Diadorim, duro sério (29)
Diadorim também disso não disse (35)
Deamar, de amo... Relembro Diadorim.(40)
Suasse saudade de Diadorim? (68)
Receber mando dele, doendo de Diadorim ser meu chefe, hem, hem?
(79). (CAMPOS, 1991, p. 342)

Dentre as rimas encontradas no decorrer da leitura, merece destaque im que sempre faz um contorno em volta do nome Diadorim, abundante e marcante na obra de Rosa (2001).

Só de mim era que Diadorim às vezes parecia ter um espevitado de desconfiança; de mim, que era o amigo! Mas, essa ocasião, ele estava ali, mais vindo, a meia-mão de mim. (p. 45, grifo nosso)
Diadorim queria o fim. (p. 46, grifo nosso)
Dizendo, Diadorim se arredou de mim (p. 485, grifo nosso).
Diadorim me olhava. Diadorim esperou, sempre com serenidade. O amor dele por mim era de todo quilate: ele não tatameava mais, de ciúme nem de medo. Disse assim. (ROSA, 2001, p. 498, grifo nosso)

Seria impossível destacar ou enumerar os diversos tipos de rima encontrados em toda a narrativa. Algumas delas, como as assonantes, são típicas das canções e narrativas populares.

Mesmo um leitor incipiente notaria o grande número de ditos, provérbios, canções ou entoadas populares que o autor incorpora, proporcionando uma linguagem poética, de ritmo cadenciado.

Ao extirpar o senso comum da narrativa, Rosa alcança uma realização poética com uma amplitude linguística nunca vista antes. Vejam-se as últimas páginas do livro, quando acontecem a morte de Diadorim e a revelação de que era uma mulher, nesse momento mágico o autor consegue fazer rima na prosa e, como um texto poético, sugere.

[...] sabendo somente no átimo em que eu também só soube... Que Diadorim era o corpo de uma mulher, moça perfeita... Estarreci. A dor não pode mais do que a surpresa. A côice [sic] d'arma, de coronha... Ela era. Tal que assim se desencantava, num encanto tão terrível; e levantei mão para me benzer – mas com ela tapei foi um soluçar, e enxuguei as lágrimas maiores. Uivei. Diadorim! Diadorim era uma mulher. Diadorim era mulher como o sol não acende a água do rio Urucúia, como eu soluçei meu desespero. (ROSA, 2001, p. 615)

No trecho agora explicitado, aparecem vários recursos rítmicos. Como a aliteração do fonema /t/, indicativa dos batimentos cardíacos alterados diante da revelação, do desespero pela perda da pessoa amada. As repetições do nome Diadorim e a confirmação de que ela era uma mulher também constituem a busca de formas inusitadas. Há metáforas quando compara Diadorim mulher com o sol que não acende a água do rio Urucúia, aproximando-se mais uma vez da linguagem poética fortemente marcada por sua plurissignificação.

A narrativa apresenta um jogo lúdico com as palavras para tornar o leitor mais atento e desenvolver nele a sensação do novo, ou seja, ele faz com que a língua seja sempre criadora e liberta de todos os obstáculos impostos. Vale lembrar que esses recursos estão a serviço da remotivação significativa.

Por uma razão muito óbvia nenhum autor brasileiro foi tão a fundo quanto Rosa na arte de inventar palavras. Possuidor que era de uma base de conhecimento linguístico espantoso³, Rosa foi mestre em inventar novos termos, os neologismos, assim como na busca de palavras do português arcaico e da fala popular. O valor dessa linguagem particular de Guimarães Rosa não está apenas no rebuscamento das palavras, mas, mormente, nos neologismos, na recriação das palavras, que tinha como base a fala dos sertanejos, suas expressões, suas particularidades. Com isso, as palavras recriadas ganharam força e significados novos, com uma liberdade que causou e causa espanto aos seus leitores. O interessante é que ele não usou um sistema arbitrário e

³ Vide *Diálogo com Guimarães Rosa*, entrevista a Lorenz em Gênova, janeiro de 1965 (apud COUTINHO, 1991, p.81-82).

nem hermético, só exagerou na linguagem regional sem fugir da estrutura da língua portuguesa, como escreve o crítico Cavalcanti Proença.

Terá Guimarães Rosa inventado uma língua? Um dialeto? Pergunta ociosa, se feita com intenção científica, uma vez que língua e dialeto são conceitos delimitados em definições convencionadas internacionalmente. Ainda que se considerem língua e dialeto com o máximo de amplitude semântica, ainda assim não houve criação. O que ocorreu foi ampla utilização de virtualidades da nossa língua, tendo a analogia, principalmente, fornecido os recursos de que ele se serviu para construir uma fala capaz de refletir a enorme carga afetiva do seu discurso. Daí, embora reconhecendo que, pela abundante contribuição individual, essa fala encontra dificuldades para se incorporar à língua, não cabe falar em criação, mas em esforço consciente no sentido de uma evolução da linguagem literária. (PROENÇA, 1973, p. 215)

Rosa penetra no cerne do nosso idioma, lapida-o ao seu modo e refaz o caminho da expressão, inventando uma linguagem condutora de tanta tensão emocional. Ressalte-se, outrossim, que não foi o único escritor moderno com gosto pela criação de novos termos. Antes dele, como lembra bem Moura (2001) “essa mesma prática foi utilizada pelo escritor irlandês James Joyce, que, no início do século XX, levou-a ao paroxismo no livro *Finnegans Wake*⁴”. A despeito disso, Rosa não gostava de ser comparado a Joyce, a quem atribuía a pecha de homem cerebral. Em entrevista a Günter Lorenz relata que para ele escrever era um processo químico e o escritor deveria ser um alquimista e assim se considerava, ao contrário de Joyce que beirava o niilismo. Afirma ainda, que possuía absoluto horror ao lugar-comum. A linguagem cotidiana, segundo Rosa, estava totalmente desgastada pelo uso, só expressava clichês, e não ideias. Para recuperar-lhe a vitalidade, a única alternativa seria partir para a invenção mais radical. “Cada autor deve criar seu próprio léxico, do contrário não pode cumprir sua missão”, dizia Rosa. (LORENZ, p. 88, 1991).

Na criação de sua linguagem, o autor recorreu a vários métodos. Pesquisou incansavelmente os hábitos e a fala dos sertanejos daquele lugar, o português antigo e várias outras línguas. Segundo o crítico alemão Lorenz, Rosa era capaz de ler em vinte idiomas. Ainda segundo Moura (2001), nas diversas entradas que fez pelo sertão mineiro “fez diversas anotações, de expressões utilizadas pelos jagunços a frases de para-choques de caminhão.” Grande parte dos termos que causam estranheza em seus

⁴ Augusto de Campos propõe a aproximação entre os autores em *Um Lance de “Dês” do Grande Sertão* (apud COUTINHO, 1991, p.321-349).

livros foi resultado do trabalho de pesquisa, principalmente aqueles inventados, os neologismos, muitos deles curiosos. Atente-se para o vocábulo *Nonada*, no início da obra:

– *Nonada*. Tiros que o senhor ouviu foram de briga de homem não, Deus esteja. Alvejei mira em árvore, no quintal, no baixo do córrego. (ROSA 2001, p.23, grifo nosso)
O senhor é um homem soberano, circunspecto. Amigos somos. *Nonada*. O diabo não há! É o que eu digo, se for... Existe é homem humano. Travessia. (ROSA 2001, p. 624, grifo nosso).

Para Martins (2001, p. 354-355), nessas passagens, “o vocábulo citado é uma forma arcaica resultante da aglutinação de *nom* + *nada* que caracteriza a maneira reforçada de negação, pelo processo de revitalização da palavra”. Rosa tenta fazer com as palavras algumas agregações de prefixos, ou sufixos ao radical, visando à formação de novos sintagmas, alguns estranhos aos dicionários, outros causadores de dúvidas ao leitor, que deve apelar para sua consciência etimológica, sobretudo a leitores neófitos. Ao ler e analisar a obra descobre-se que a cunhagem de um novo termo não substitui um já existente. A sua função é tentar descondicionar hábitos verbais do senso comum, com a finalidade de criar um inusitado microuniverso em que formas originais de ver, sentir e interpretar o mundo fundam-se em visões inovadoras.

Os pobres ventos no burro da noite. Deixa o mundo dar seus giros!
Estou de costas guardadas, a poder de minhas rezas. Ahã. Deamar, deamo... [sic] Relembro Diadorim. Minha mulher que não me ouça.
Moço: toda saudade é uma espécie de velhice. (ROSA, 2001, p. 56).

No que tange à composição dos neologismos, tentar citar e exemplificar todos os elementos utilizados seria muito difícil, porque são inúmeros. A citação acima constitui um exemplo de prefixação que Guimarães se utiliza. Segundo Proença (1973, p. 225), “a prefixação é um recurso criador de densidade semântica, em outras vezes, recurso de síntese e ainda pode aparecer como recurso sonoro”. É o caso, por exemplo, da palavra “deamo”, uma forma enfática de amar, na linguagem comum. O prefixo *dês* significaria uma ação contrária à do radical *amar*, o que seria adequado a Riobaldo, pois precisaria deixar de amar Diadorim para que não se concretizasse uma relação homossexual, abominável, então.

Quanto à aglutinação, faz-se mister destacar que é recurso integrante da construção dos neologismos de Rosa, que agrega dois radicais formando uma nova palavra com significado diferente, como o vocábulo “testalto”, na citação a seguir.

Aglutinação de testa + alto, que, segundo Nilce Martins (2001: 489), embora não dicionarizado, significa de cabeça erguida.

Teve um instante, bambeeí bem. Foi mesmo aquela vez? Foi outra? Alguma, foi; me alembro. Meu corpo gostava de Diadorim. Estendi a mão, para suas formas; mas, quando ia, bobamente, ele me olhou – os olhos dele não me deixaram. Diadorim, sério, testalto. (ROSA, 2001, p. 198, grifo nosso).

Outro vocábulo que desperta curiosidade é o *arrejãrojava* encontrado na passagem das andanças do bando de Zé Bebelo quando chega à fazenda dos Tucanos, onde são encurralados por Hermógenes.

Arrejãrojava é um termo que possui estrutura onomatopaica e significa o barulho rajado das metralhadoras, formado, porém, segundo Castro (1970, p. 36), “pela interjeição *arre*, pelo advérbio *já* e pelo verbo *rajar*”. Outro recurso utilizado é a justaposição, como em: “[...] Cabeça-de-Negro ou no Buriti-Comprido (ROSA, 2001, p. 43, grifo nosso)”, como também em: “Aparecia que nós dois já estávamos cavalhando lado a lado, par a par, a vai-a-vida inteira (ROSA, 2001, p. 518, grifo nosso).

Constata-se, ainda, a formação de verbos a partir de nomes, processo considerado por muitos críticos como um processo enfático da linguagem popular, o que possibilita os neologismos. Espelha-se esse processo em: “[...] – ah, a papeagem no buritizal, que lequelequêia” (ROSA, 2001, p. 63). O termo *lequelequêia* é a verbalização do aglutinamento de *leque* + *leque*, que sugere o balanço das folhas do buritizal, originando um vocábulo onomatopaico.

Os arcaísmos, as expressões e as construções sintáticas deixaram de participar da norma hodierna, porquanto a língua se apresenta como um sistema complexo, cujas características marcantes são o seu dinamismo e a sua mutabilidade, resultados de uma ordem lógica interna a elas. O dinamismo pode-se entender quando Possenti (1996, p. 37) explica que a língua portuguesa não é genuinamente portuguesa e a situa como um dos resultados da evolução do latim vulgar, que por sua vez passou por diversos estágios: língua local, língua popular, língua clássica, língua disseminada por todo o império como latim vulgar e, posteriormente, sua transformação nas línguas romances, já que nenhuma língua é una. A mutabilidade, por outro lado, evidencia a constante mutação da língua. Como investigador da língua portuguesa, Rosa trabalhou os processos semânticos existentes, esquecidos ou em desuso. E de posse deles, transformou-os, trazendo-os à tona. O termo *agançamento* é servível para tanto.

Cheguei a tirar a roupa. Mas então notei que estava contente demais de lavar meu corpo porque o Reinaldo mandasse, e era um prazer fofo e perturbado. “Agançamento!” – eu pensei. Destapei raivas. Tornei a me vestir, e voltei para a casa do preto; devia ser hora de se comer a janta e arriar a tropa para as estradas.” (ROSA, 2001, p. 162, grifo nosso).

Tal palavra é um arcaísmo entre tantos utilizados pelo autor. *Agançamento* possui o sentido de safadeza, um procedimento de prostituta, mas na narrativa ele vem retratar a contradição: a angústia pelo desejo carnal, pelo amor e pelo ódio. A tensão e a obsessão de um amor impossível. A paixão de Riobaldo que se vê envolvido em uma relação extremamente diferente das demais, marcada por um sentimento esquisito para aquele jagunço. Uma situação amorosa, inusitada, deflagrando em si uma luta interior, uma hesitação entre a dor e o prazer, a constante dúvida: rejeitar ou aceitar o amor obscuro e confuso que encontra em Diadorim.

É com esses e outros recursos surpreendentes que Guimarães Rosa forma a amálgama linguística de sua obra, traz a lume as linguagens do sertão e do mundo, ao explorar de um lado as possibilidades do falar sertanejo e, do outro, os campos linguísticos eruditos que nada tinham a ver com o sertão, tudo em busca da universalização da linguagem pretendida.

Não há dúvida, portanto, de que o caráter singular e a admirável oralidade da obra estão intrinsecamente ligados à percepção originalíssima do autor acerca do mundo físico e humano, bem como à sua extraordinária capacidade de invenção linguística, assaz importantes para as potencialidades do nosso idioma e do nosso saber.

REFERÊNCIAS

- CAMPOS, Augusto. Um lance de “Dês” do Grande Sertão. In: COUTINHO, Eduardo (org.). **Guimarães Rosa – Fortuna Crítica**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1991. p.321-349.
- CASTRO, Nei Leandro de. **Universo e Vocabulário do Grande Sertão**. Rio de Janeiro: Maria José Olympio, 1970.
- COUTINHO, Eduardo. Guimarães Rosa e o processo de revitalização da linguagem. In: COUTINHO, Eduardo (org.). **Guimarães Rosa – Fortuna Crítica**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p.202-234.
- LORENZ, Günter. *Diálogo com Guimarães Rosa*. In: COUTINHO, Eduardo Faria (org.). *Fortuna crítica*. 2 ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1991, p. 62-97.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. **O Léxico de Guimarães Rosa**. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2001.

MOURA, Flávio. **Nonada e outras invenções**. Revista Veja On-Line. 1 703 ed. Editora Abril S.A. Mensagem recebida por <<http://veja.abril.com.br/060601/sumario.html>. > Acessado em: 22/04/2009.

POSSENTI, Sírio. **Não Existem Línguas Imutáveis**. In: *Por que (não) ensinar gramática na escola*. Campinas, SP; ALB / Mercado das Letras, 1996. p. 37-40.

PROENÇA, M.Cavalcanti, **Augusto dos Anjos e Outros Ensaios**, 2. ed. Rio de Janeiro, Grifo; Brasília, Instituto Nacional do Livro, 1973.p. 240.

ROSA, João Guimarães. **Correspondência com seu tradutor Alemão Curt Meyer-Clason (1958-1967)**. Tradução de Erlon José Paschoal. Organização de Maria Aparecida F. M. Bussolotti. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão: Veredas**. 19 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.